

ماهیت قاب سینمایی در پرتو استعاره‌های پنجره و چارچوب

میلاد روشنی‌پایان*

تاریخ دریافت: ۹۸/۴/۱۲

تاریخ پذیرش: ۹۸/۷/۱۰

چکیده

قاب سینمایی، مرز تصویر سینمایی با جهان بیرون است. در طی تاریخ مطالعات نظری سینما به شیوه‌های گوناگونی به ماهیت قاب سینمایی پرداخته شده است. در این مقاله به دو نظرگاه اصلی خواهیم پرداخت که بحث درباره قاب سینمایی را به میانجی دو استعاره پنجره و چارچوب طرح کرده‌اند. در استعاره پنجره که محبوب نظریه پردازان واقع‌گرا است، قاب سینمایی دریچه‌ای است به سوی جهان که با گزینش بخشی از جهان، تصویر سینمایی را به وجود می‌آورد. اما در استعاره چارچوب که محبوب نظریه‌پردازان فرمالیست است، به جنبه ایجابی قاب نظر شده است. در این نظرگاه، قاب نقشی گزینش‌گر ندارد بلکه چارچوبی برای هستی یافتن و شکل‌گیری تصویر سینمایی است. در مقاله حاضر تلاش شده است تا پس از ارائه تاریخی‌چهار کوتاه از مفهوم قاب، سیر تکوین تاریخی آن در سایر هنرها بررسی و تفاوت مفهوم قاب سینمایی با مفهوم قاب در هنرهای دیگر تبیین شود و در ادامه در پرتو تمایز بنیادینی که دو استعاره پنجره و چارچوب پیشنهاد می‌کنند، چستی قاب سینمایی تحلیل شود. در این راه جنبه‌های متفاوت نظرگاه‌های رئالیستی و فرمالیستی که سرمنشاء استعاره‌های پنجره و چارچوب هستند بررسی می‌شود تا در نهایت تحلیلی جامع از ماهیت قاب سینمایی ارائه شود که نقاط قوت هر دو نظرگاه را دربرداشته باشد.

کلیدواژه‌ها: قاب سینمایی، استعاره پنجره، استعاره چارچوب، رئالیسم، فرمالیسم

مقدمه

قاب، نوعی مرزگذاری است که با تفکیک یک ناحیه فضایی از فضای پیرامون، موجب شکل‌گیری درون و بیرون می‌شود. قاب به منزله یک حد، آنچه را درون ناحیه محصور شده قرار دارد، به یک ابژه همگن و واحد تبدیل می‌کند مثلاً یک نقاشی فارغ از ابژه‌هایی که در آن بازنمایی شده‌اند و فارغ از تفاوت‌های کیفی و کمی از جمله ناهمگونی‌های درونی در رنگ‌ها، خط‌ها و یا حتا مواد متفاوت، از این نظر که یک نقاشی است، یک واحد ابژکتیو است. زمانی که ما از یک نقاشی و یا یک تصویر حرف می‌زنیم، آن نقاشی و تصویر را در تمامیت آن لحاظ می‌کنیم. این تمامیتی است که هم به واسطه قاب محصور شده است و هم توسط آن خلق شده است. چرا که بدون یک قاب حدگذار امکان تولید این تمامیت وجود نداشت.

«ریشه پیدایش قاب و مفهوم‌های متناظر با آن نامشخص است اما از زمانی که نقاشی‌ها مستقل از دیوارها شدند، قاب به یک مولفه ساختاری در نقاشی تبدیل شد. تکنیک نقاشی‌های فرسکو که در آن پیگمان‌های رنگی مستقیماً روی گچ مرطوب گذاشته می‌شد، به مدت پانزده هزار سال تکنیکی شناخته شده بود که از زمان غارنگاره‌های لاسکو^۱ و آلتامیرا^۲ و آثار سلسله فراعنه در مصر و فرسکوهای پمپئی^۳ در رم ادامه یافتند. از نظر مادی، نقاشی‌های فرسکو سطوحی بودند که بر مکان اولیه‌ای که بر آن نقش می‌بستند، تثبیت می‌شدند. [...] در قرن سیزدهم زمانی که نقاشی‌ها روی محجر محراب گذاشته شد، از دیوار جدا شدند و زمانی که همین نقاشی‌ها از پایه خود جدا و برای مراسم مذهبی برده می‌شدند، نه تنها نقاشی‌ها ابژه‌هایی مستقل از دیوار بلکه قابل نقل و انتقال هم شدند [...] اما اهمیت اصلی قاب هنگامی آشکار شد که نقاشی سه‌پایه‌ای^۴ در قرن پانزدهم متداول شد» (Friedberg 2006, 78-79) اگرچه در نقاشی‌های فرسکو نیز می‌توان از قاب حرف زد و مرز نقاشی از دیوار را به عنوان یک مرز مصنوعی و قراردادی (bona fide boundary) در نظر گرفت، اما با نقاشی سه‌پایه‌ای مرز نقاشی از پیرامونش به یک مرز طبیعی و واقعی (fiat boundary) تبدیل شد.

همانطور که قاب نقاشی محدوده هنری داخل تابلو را از محدوده غیرهنری فضای پیرامون جدا می‌کند، می‌توان از قاب سینماتوگرافیک هم حرف زد. قاب سینماتوگرافیک نیز مانند قاب نقاشی «تنها یک مرز یا حد نیست که فقط موجب جدایی، گسست و انفصال باشد بلکه یک فضای محصور و سر بسته می‌سازد» (Sevin 2007, 12) اهمیت این موضوع در اینجاست که این فضای سر بسته علاوه بر آن که صرفاً یک قطعه جدا شده از فضای پیرامون در نظر گرفته شود، قطعه‌ای از فضا است که کیفیت و ماهیت متفاوتی یافته است. «به تعبیر استویکی‌تا^۵، این جدایی تصویری میان تصویر و زمینه‌اش کارکرد فراتصویری قاب به مثابه یک برش هستی‌شناختی (کات انتولوژیک) میان تصویر و دیوار را نشان می‌دهد» (Verity&Squire 2017, 69) این کات انتولوژیک مبتنی بر تمایزی ماهوی میان اثر و فضای پیرامون آن است و در این میان قاب هم به منزله دورگیر این فضا و هم به منزله مولفه‌ای هستی‌بخش به این فضا عمل می‌کند. به بیانی دیگر قاب تصویر صرفاً یک جداکننده صرف نیست بلکه همین کات انتولوژیک اساس هستی تصویر است.

کات انتولوژیک ریشه در معنای ایجابی مرز دارد که به واسطه آن هر چیز، همان چیز می‌شود و خود را متمایز می‌کند. هایدگر که در بخش عمده دوران تفکرش دل‌مشغول «هستی» بود، این مسئله را چنین صورت‌بندی می‌کند:

«مرز^۶ آن نیست که یک چیز در آن توقف می‌یابد بلکه همان‌گونه که یونانیان می‌فهمیدند، مرز آن است که چیز آشکارگی (تاگشایی) ذاتی‌اش^۷ را از آن آغاز می‌کند» (Heidegger 1993, 356)

این صورت‌بندی واژگون کردن نگر کلاسیکی است که بر مبنای آن مرز هر چیز پایان آن چیز و توقف‌گاه انتولوژیک آن است. در عوض هایدگر اصرار دارد که مرز یک نیروی ایجابی است که سبب می‌شود هستنده‌ها، هست شوند. و این کار را از طریق تولید مکان انجام می‌دهد. هایدگر به صراحت معتقد است که دازاین بودن، بودن آنجا-در-مکان‌اش است. پس مکان محاط در مرز، مکان گشودگی هستی است. هایدگر در درآمدی

به متافیزیک، دو معنای متضاد واژه حد را در نظر می‌گیرد و با پیگیری تبار یونانی آن به این نتیجه می‌رسد که:

«خصیصه بنیادین هستی، حد غایی (telos) آن است که به معنای هدف^۸ یا غرض^۹ آن نیست بلکه به معنای حد نهایی (end) است. در اینجا «حد نهایی» در این معنا که چیزی فراتر نمی‌رود یا فرومی‌ماند^{۱۰} یا پایان می‌پذیرد^{۱۱} نیست و هیچ معنای سلبی‌ای ندارد. در عوض «حد نهایی» به معنی اتمام^{۱۲} و در معنای تحقق یافتن^{۱۳} (Vollendung) است» (Heidegger 2000, 63)

به این معنا مرز یک چیز بنیاد هستی‌شناختی آن چیز است و سبب می‌شود چیستی آن چیز مشخص شود. به همین اعتبار تفاوت دو رسانه نظیر سینما و تئاتر نیز در امکانات ایجابی‌ای است که مرز انتولوژیک هر یک از آن‌ها در اختیار آن‌ها می‌گذارد. می‌توان از مقایسه‌ای که استیون هیت میان تئاتر و سینما انجام می‌دهد، به عنوان شاهدهی در تایید استفاده کرد. او تفاوت این دو رسانه را در سطح دو اصطلاح فنی و پرکاربرد بررسی می‌کند و می‌نویسد «همانطور که میزانشن (mise en scène) به معنای قراردادن فضا مندا و زمان مند چیزها روی صحنه تئاتر است، می‌توانیم از میزان کادر (mise en cadre) یعنی قرار دادن این عناصر در نما حرف بزنیم» (Heath 1976, 258-259). در اینجا میزانشن (که بعدها به شکلی استعاره‌ی وارد گفتمان سینما شد) تنها یک دستورالعمل سبکی در تئاتر نیست بلکه بنیاد هستی‌شناختی تئاتر و اساس وجودی آن است. تئاتر تنها زمانی تئاتر است که چیزها در مرزهای صحنه قرار گیرند. به همین معنا بنیاد هستی‌شناختی سینما نیز تنها با استقرار چیزها در محدوده قاب معنا می‌یابد.

بخش مهمی از تاریخ نظریه فیلم دلمشغول بحث در هستی‌شناسی تصویر سینماتوگرافیک است و از آنجا که قاب سینماتوگرافیک اصل بنیادین این تصویر است، بحث درباره قاب نیز به صراحت یا به تلویح اجتناب‌ناپذیر است. در دوره کلاسیک نظریه فیلم، این بحث را می‌توان در خلال بحث‌ها و درگیری‌های دو اردوگاه نظری رئالیسم و فرمالیسم پیگیری کرد. چارلز آلمن در دهه

هفتاد، زمانی که نظریه آپاراتوس فراگیر شده و در حال رقم زدن دوران جدیدی برای نظریه فیلم بود، نوشت: «تمام تاریخ نقد و نظریه فیلم، غالباً به منزله دیالکتیک میان موضع فرمالیست‌ها و رئالیست‌ها دیده می‌شود، شاید به همین سیاق بتوان آن را دیالکتیک میان دو استعاره چارچوب^{۱۴} و پنجره^{۱۵} دید» (Altman 1977, 261) مقاله پیش رو، در نظر دارد با استفاده از این دو استعاره ماهیت قاب سینماتوگرافیک را در جنبه‌های نظری فرمالیسم و رئالیسم بکاود و در پایان تلاش کند با استفاده از این نظریه‌ها سویه‌های هستی‌شناختی قاب سینماتوگرافیک را تبیین کند

قاب به مثابه پنجره

استعاره پنجره در هنر غرب را می‌توان از دوران رنسانس و رساله دوران‌ساز آلبرتی^{۱۶} با عنوان درباره نقاشی^{۱۷} (*De pictura*) پیگیری کرد. آلبرتی در این رساله می‌نویسد:

«پیش از هر چیز بر سطحی که بناست روی آن نقاشی کنم، مستطیلی به اندازه دلخواهم رسم می‌کنم که آن را به منزله پنجره‌ای باز^{۱۸} (aperta finestra) می‌گیرم تا موضوعی که بناست نقاشی شود، از درون آن دیده شود» (نقل از Masheck 1991, 35)

پنجره‌ای که آلبرتی از آن حرف می‌زند فقط مستطیلی ساده و یک راهنما برای آغاز نقاشی نیست، بلکه ابزاری برای دگرگون کردن جهان‌بینی قدیم و آغازگاه عصر جدید است. آنچه آلبرتی پیش می‌گذارد و تا عصر نقاشی مدرنیستی به مدت پانصد سال حکمفرمای مطلق زیباشناسی اروپایی است، بخشی از پروژه رنسانس است که به دگرگونی نظرگاه جدید می‌انجامد. «اروین پانوفسکی در اثر مشهور خود، پرسپکتیو به مثابه فرم نمادین، معتقد است مفهوم پرسپکتیو آن‌گونه که در رنسانس فهمیده می‌شد، صرفاً کوچک‌تر کردن اشیا و چیزها در نقاشی نبود، بلکه انتقال [جهان] به همان پنجره بود (ibid, 37) [...] هم‌چنین او در کتاب دست‌نوشته هویگنس و نظریه هنر لئوناردو داوینچی^{۱۹} می‌نویسد که در نقاشی قرون وسطا، تصویر^{۲۰}

سطحی مات (اپک) و دوبعدی بود که با خطوط و رنگ‌ها پوشانده می‌شد و مصداق^{۲۱} یا نماد^{۲۲} ابژه‌های سه‌بعدی تلقی می‌شد. اما در رنسانس، صفحه نقاشی پنجره‌ای بود که ما از طریق آن قسمتی از جهان دیدارپذیر را می‌دیدیم. به این اعتبار سطح دوبعدی و عینی [مادی] نقاشی دیگر نفوذناپذیر و مات (اپک) باقی نمی‌ماند و به یک پنجره تبدیل می‌شود. در واقع سطح تابلو شروع به نفی مادیت خود می‌کند. (ibid, 38)

استعاره‌ای که آلبرتی به کار برد، موجب چرخشی عظیم در خاصگی نقاشی شد. تا پیش از این و در هنر سده‌های میانه، نقاشی رسانه‌ای بود که به سطح مادی دوبعدی خود وفادار بود. به بیانی، نقاشی محدودیت مادی خود را می‌پذیرفت. اما با هنر رنسانس که به دنبال مفاهیمی همچون پنجره آلبرتی و پرسپکتیو آمد، نقاشی دیگر تلاشی برای حفظ سطح دوبعدی نقاشی نمی‌کرد. پنجره آلبرتی، قابی بود که همچون یک کات انتولوژیک محدوده قاب‌بندی شده را از سطح دوبعدی دیوار جدا می‌کرد و نه فقط به واسطه تفاوت‌هایی در شکل و رنگ بلکه به واسطه یک تفاوت هستی‌شناسانه خود را متمایز می‌کرد. این تفاوت، تلقین یک بعد جدید به سطح دوبعدی نقاشی بود. به این اعتبار ابژه‌های نقاشی دیگر نمادهایی در اشاره به واقعیت جهان سه‌بعدی نبودند بلکه در پی بازنمایی ابعاد جهان نیز بودند. و بازنمایی ابعاد جهان به معنای امحای محدودیت مادی بوم نقاشی بود.

نفی مادیت سطح تابلو در بینش رنسانس کاملاً متفاوت با آن نفی مادیتی بود که در قرون وسطا متداول بود. طرد و یا در بهترین حالت بی‌میلی نسبت به جهان قرون وسطا، نقاشان قرون وسطا را وامی‌داشت تا در انتقال جهان مادی به سطح تابلوهای نقاشی، تا جای ممکن خصیصه‌های پست مادی را حذف کنند و مهم‌ترین خصیصه جهان مادی امتداد سه‌بعدی بود. نقاشان قرون وسطا، با دگرسان کردن جهان سه‌بعدی به یک نگاره دوبعدی هم از یک سو خود را از اتهام دل‌سپردن به جهان تنانه و مشرکانه قدیم مصون می‌کردند و هم از سوی دیگر می‌توانستند عبور از جهان سه‌بعدی را به منزله رهیافتی به سوی درک جهان

روحانی قلمداد کنند. اما در این میان خواه ناخواه می‌بایست به محدودیت دوبعدی تابلوی نقاشی بازگردند. آن‌ها این محدودیت را هرگز نه در احترام به امکانات رسانه نقاشی (که مهم‌ترین خصیصه‌اش دوبعدی بودنش بود) بلکه در احترام به امر قدسی‌ای می‌دانستند که در هر تعریفی فاقد سه‌بعد بود. حتا اهمیت شمایل‌های فیگوراتیو هم تنها از آن رو بود که بازتاب همین امر قدسی بود. «اگرچه در نقاشی بیزانسی صورت انسانی به تصویر کشیده می‌شد، هنرمند در پی به تصویر کشیدن نفس بود نه بدن؛ بدن صرفاً نمادی از نفس بود. یکی از متالهان آن عصر می‌نویسد: هنرمند خوب نفس را تصویر می‌کند نه بدن را. هنرمند برای انجام این کار، از طریق فروکاستن بدن انسان به انتزاعی‌ترین و کم‌ترین صورت اصلی ممکن، آن را از ماده تهی می‌کرد» (تاتارکیویچ ۱۳۹۶، ۶۵).

در قرون وسطا بخشی از اهمیت نور و مفاهیم مرتبط با آن نیز ناشی از این موضوع بود. نور همواره به مثابه امری بسیط در نظر گرفته می‌شد و رسیدن به روشنی و درخشندگی نور بخشی از سودای متالهان و هنرمندان آن عصر بود. به همین معنا ابزارهای بازتابنده نور نظیر آینه نیز شانی قدسی یافتند. «آینه در قرون وسطای متأخر تنها ابزاری علمی برای مطالعه اپتیک نبود بلکه اعتقاد بر آن بود که واجد نوعی دلالت الهی است. در این دوره گمان بر این بود که امر قدسی خود را در آینه‌ها باز می‌تاباند و این بازمانده‌های نورانی با وجود ناپدید شدن منبع اولیه، همچنان حفظ می‌شوند. بنابراین زائران غالباً آینه‌ها را به نمازخانه‌های مقدس می‌بردند تا این بازمانده‌های قدسی^{۲۳} را به چنگ آورند.» (Edgerton 2006, 159-160) در قرون وسطا دانش‌های ریاضیاتی که مبتنی بر هندسه نور بودند، اساساً در جهت نیل به یک ماوراءالطبیعه برتر از جهان مادی بودند. بر مبنای آنچه که دیونوسوس مجعول بنا نهاده بود و تا مدت‌ها اصل موضوعه زیباشناسی قرون وسطا بود اساس خلاقیت هنرمندانه «تقلید از زیبایی رؤیت‌ناپذیر به وسیله زیبایی رؤیت‌پذیر است» (تاتارکیویچ ۱۳۹۶، ۵۴) بر این مبنا دانش هندسه، دانشی بود که نه برای بازنمایی جهان واقعی بلکه برای دستیابی به حقیقتی



شکل ۱. آزمایش برونلسکی

که با به کارگیری آن‌ها، بازنمایی دقیق جهان سه‌بعدی امکان‌پذیر بود. پرسپکتیو خطی تحقق این واقعیت بود که نقاشی می‌توانست به یاری هندسهٔ اپتیک از محدودیت دوبعدی سطح تابلو رها شود و جهان را همانگونه که هست بازنمایی کند. در این راه تنها کافی بود جهان بیرونی تحت قوانین هندسی اپتیک به پنجرهٔ آلبرتی منتقل شود.

آزمایش برونلسکی و پنجرهٔ آلبرتی ستایشی از جهان دیدارپذیر و بازنمایی بود. چیزی که هنرمندان و متفکران قرون وسطا هرگز بر نمی‌تافتند و در این راه به این آموزهٔ پولس رسول استناد می‌کردند که «ما اکنون ادر جهان مادی از خلال شیشه‌ای تاریک می‌بینیم اما پس از این ادر ملکوت خداوند، خداوند را ادرودر رو می‌بینیم»^{۲۷} یا در ترجمهٔ تحت‌اللفظی‌تر آن، اکنون ما چیزها را همچون در آینهٔ تیره و تار می‌بینیم اما پس از این، رو در رو خواهیم دید» (نامه به قرن‌تین ۱ (۱۳ : ۱۲) به نقل از Edgerton 2006, 160) اما آینهٔ برونلسکی و پنجرهٔ آلبرتی نوید این را می‌دادند که ما جهان را همانگونه که بود واضح و شفاف به چنگ آوریم. به یک معنا «ایدهٔ رنسانسی پرسپکتیو، حتا در شکلی غیرعمدی، هدف نقاشی را نه ترسیم آن راز الوهی که در هندسه آشکار می‌شد بلکه نمایش آن کمال دنیوی دانست که با هندسه قاب‌بندی می‌شد» (ibid, 161).

پنجرهٔ آلبرتی این توان را به هنرمند می‌داد که بخشی از جهان را در قاب نقاشی، قاب کند. از این رو ایدهٔ قاب، به معنی گزینش بخشی از جهان و بازنمایی آن بر بوم نقاشی بود. قاب سینماتوگرافیک را نیز می‌توان به همین اعتبار تحلیل کرد. قاب در سینما نیز به منزلهٔ

متعال‌تر استفاده می‌شد. «بر این اساس در قرون وسطا به تدریج این باور شکل گرفت که کاربرد اصول هندسه در هنر، دانشی عرفانی و الهام‌شده است» (همان، ۲۶۴) اما برونلسکی^{۲۴} یکی از پیشاهنگان رنسانس و کسی که آلبرتی کتابش را به او تقدیم کرده بود، تلاش کرد با انجام یک آزمایش تجربی، این باور عام را به نفع هندسهٔ تجربی دگرگون کند. او بر مبنای الگوی هندسی پرسپکتیو خطی^{۲۵} طرحی دقیق از تعمیرگاه فلورانس^{۲۶} کشید. طرح او از نقطهٔ دید کسی بود که از درب ورودی کلیسای جامع به جانب غربی تعمیرگاه نگاه می‌کرد. برونلسکی سوراخی در مرکز نقاشی قرار داد، و درست در همان نقطهٔ دید و روبروی تعمیرگاه ایستاد در حالی که طراحی‌اش را روبروی تعمیرگاه و در مقابل یک آینه قرار داد و از سوراخ تعبیه شده در طراحی به آینه نگاه کرد. نتیجه آن بود که طرح نقاشی کاملاً منطبق بر تصویر بازتابی تعمیرگاه در آینه بود و با جابه‌جایی آینه در هر لحظه امکان انطباق هر قسمتی از طرح با قسمت متناظر در تعمیرگاه واقعی وجود داشت.

شکل ۱. آزمایش برونلسکی

یکی از مهم‌ترین نتایج آزمایش برونلسکی، که به دگرگونی بنیادین در تصور عمومی از بازنمایی انجامید، این موضوع بود که با به کارگیری دقیق قوانین هندسهٔ اپتیک امکان بازنمایی دقیق جهان بیرون به همان شکلی که بود وجود داشت. به این اعتبار، قوانین حاکم بر نورشناسی و هندسهٔ اپتیک، دیگر موضوع یک تلقی عرفانی و الهی در رسیدن به حقیقت متعال نبود بلکه این قوانین، قوانین حاکم بر همان جهان پست مادی بود

گزینش بخشی از جهان سه‌بعدی است که با انتقال بر پرده سینما، مادیت دوبعدی پرده را نفی می‌کند و همانگونه که متفکران و هنرمندان رنسانس در سر می‌پرواندند، جهان سه‌بعدی را بر پرده دوبعدی نشان می‌دهد. اما شباهت‌ها در همین جا به پایان می‌رسد و تفاوت‌های تعیین‌کننده سینما را از نقاشی و قاب سینما را از قاب نقاشی جدا می‌کند. آندره بازن، منتقد و نظریه‌پرداز فرانسوی، یکی از کسانی بود که به این موضوع توجه کرد. از نظر بازن «پرده سینما یک چارچوب مانند تصویر نقاشی نیست بلکه نقابی است که اجازه می‌دهد تنها یک بخش از کنش نشان داده شود. وقتی یک شخصیت از قاب پرده خارج می‌شود، ما این واقعیت را می‌پذیریم که او از جلو دیدگان ما رفته است اما در جایی دیگر که از ما پنهان است، به همان شکل، به وجودش ادامه می‌دهد» (Bazin 2005, 105) تفاوتی که بازن میان تصویر سینماتوگرافیک و قاب نقاشی قائل است، تفاوتی بنیادین است. از نظر او قاب نقاشی تنها بازنمایاننده فضای سه‌بعدی است حال آن‌که سینما تنها بازنمایی فریبگون این فضا نیست بلکه خود این فضا است که در سینما آشکار می‌شود. «پرده سینما از هر واقعیتی می‌تواند خالی شود جز واقعیت فضا» (ibid. 108) بنابراین آنچه در سینما نشان داده می‌شود، فضای واقعی است. این برخلاف مکان دراماتیکی است که به شکل قراردادی در صحنه تئاتر تعیین می‌شود. «ایده مکان دراماتیکی (locus dramaticus) نه فقط با مفهوم پرده (screen) بیگانه است که در تقابل ذاتی با آن هم هست [...] برخلاف صحنه تئاتر، پرده سینما مرکزگریز^{۲۸} است» (ibid 105) بازن بلافاصله دلیل این امر را توضیح می‌دهد: «چرا که امر نامتناهی در تئاتر نمی‌تواند فضا ماند باشد و تنها می‌تواند در روح انسانی درک شود» (ibid) از نظر او صحنه نمایش در تئاتر به ماهو تئاتر محدود است. و تماشاگران در آغاز هر نمایش می‌بایست این صحنه تئاتر را با جدا کردن از بقیه سالن نمایش، به مثابه یک مکان دراماتیکی (locus dramaticus) باور کنند و این به معنای آن است که آن‌ها باید ناباوری خود را در مدت نمایش تعلیق کنند. اما سینما نیازی به این تعلیق ناباوری (suspension of disbelief) ندارد. آنچه

سینما نمایش می‌دهد بدون هیچ قرارداد و نمادی به مثابه واقعیتی فضا ماند به باور در می‌آید. بازن از رئالیستی‌ترین تئاترهای تاریخ فرانسه، نظیر اجراهای آندره آنتوان مثال می‌زند که در آن‌ها شقه‌های خون‌چکان گوشت در صحنه آویخته می‌شد تا واقعگرایی صحنه تشدید شود. اما حتا در این صحنه‌های ظاهراً واقعگرایانه هم عبور گله گوسفندان از عرض یک خیابان و یا قدم زدن در یک جنگل ناممکن بود (Ibid, 89-90) از نظر بازن، تصور تئاتر واقعگرای^{۲۹} آندره آنتوان به مثابه یک پیش‌سینما^{۳۰} از اساس گمراه‌کننده است چرا که تفاوت سینما و تئاتر یک تفاوت ماهوی است و بنیاد این تفاوت بر مفهوم فضا ماندی^{۳۱} است. فضا در تئاتر فقط یک مکان دراماتیکی است که با تعلیق ناباوری تماشاگران در مدت نمایش شکل می‌گیرد و در همین مکان نیز فراسویی وجود ندارد. به بیانی دیگر این مکان، مکانی واقعی که از یک فضای نامتناهی گزینش شده باشد نیست اما در سینما از یک سو باور فضا به مثابه یک فضای واقعی نیازی به تعلیق ناباوری ندارد و از سوی دیگر همه تماشاگران باور دارند که ادامه این فضا تا بی‌نهایت وجود دارد و صرفاً قاب سینما است که آن فضای نامتناهی را پنهان کرده است. بنابراین زمانی که یکی از شخصیت‌های فیلم که در حال قدم زدن در یک خیابان است، از قاب خارج می‌شود، همه تماشاگران هم حضور او و هم واقعیت فضایی جایی را که او در خارج از قاب در آن است، باور دارند. به یک معنا قاب سینما بر یک فضای نامتناهی حد می‌زند و اجازه می‌دهد بخشی از این فضا خود را در محدوده قاب آشکار کند. استعاره پنجره در اینجا نزدیک‌ترین چیزی است که می‌تواند شاهد مثال باشد. پنجره نیز اجازه می‌دهد بخشی از فضای بیرون دیده شود اما همزمان با پنهان کردن بقیه این فضا، باور به وجود آن را نیز حفظ می‌کند.

بازن در مقاله دیگری با عنوان «نقاشی و سینما» جنبه‌های دیگری از این صورت‌بندی را در مقایسه تصویر سینماتوگرافیک و تصویر نقاشی شده به کار می‌برد. بازن در این مقایسه می‌گوید «قاب نقاشی فضایی درون‌سو (inward) را می‌سازد [که جهت آن به سمت درون تابلو است] اما در مقابل، آنچه پرده سینما

بخشی دیگر از این تاریخ آوانگارد بودند. سینما نیز از تاثیرات برآمده از این اروپای مدرنیستی بی‌نصیب نماند و نخستین جریان‌های نظری در سینما نیز اهمیت فرمالیسم را در مقابل رئالیسم (که همواره آن را بازنمایانه می‌دانستند) نشان‌دادند.

رودولف آرنهایم^{۳۸} یکی از نخستین نظریه‌پردازان هواخواه فرمالیسم، سینما را نه از جهت واقعگرایی ذاتی آن (که بعدها بازن آن را جوهر سینما نامید) بلکه از نظر فاصله‌ای که از واقعیت داشت، می‌ستود. از نظر او «ماده اصلی سینما باید تمام عواملی باشد که نمی‌گذارد سینما توهم کاملی از واقعیت باشد. [...] آرنهایم معتقد است اگر سینما رسانه واقعیت باشد، نمی‌تواند هنر باشد زیرا که هنرمند-سینماگر امکان حقیقی برای کنترل رسانه سینما نخواهد داشت. در این صورت هنرمند-سینماگر مجبور خواهد شد تنها به بازنمایی واقعیت پردازد و توجه بیننده را به آنچه بازنمایی شده جلب کند نه به رسانه‌ای که این بازنمایی را امکان‌پذیر کرده است» (اندرو ۱۳۸۹، ۶۰)

آرنهایم تمام ارزش سینما را در این می‌بیند که سینما گسستی از شروط ادراک طبیعی واقعیت را محقق می‌کند. و همین گسست است که سینما را رسانه بیانگری هنری می‌کند. تمام تکنیک‌های ویژه سینما وابسته به همین گسست‌اند. آرنهایم منظور خود را در کتاب فیلم به منزله هنر با مثالی روشن‌تر می‌کند. «در زندگی واقعی هر تجربه یا سلسله‌ای از تجربه‌ها در یک توالی پیوسته و ناگسسته مکانی-زمانی رخ می‌دهد. مثلاً زمانی که من در فاصله ۱۵ فوتی از دو نفر هستم نمی‌توانم بلافاصله ۵ فوت آن طرف‌تر باشم. من باید در مکان و زمان حرکت کنم تا ۵ فوت دورتر شوم. [...] اما در سینما چنین نیست. بازه زمانی‌ای که فیلمبرداری شده است در هر نقطه می‌تواند گسسته شود. یک صحنه می‌تواند بلافاصله پس از صحنه‌ای بیاید که در یک زمان کاملاً متفاوت رخ داده است» (Arnheim 1957, 20-21) بنابراین تدوین سینمایی تنها از آن رو ممکن است که سینما بازنمایانگر واقعیتی کامل نباشد. آرنهایم هرگونه تلاش برای واقعگرایی در سینما را تلاشی برای انطباق تجربه سینمایی و تجربه ادراک طبیعی می‌داند و این

به ما نشان می‌دهد بخشی از آن فضایی است که به شکل نامتناهی به سوی جهان کشیده شده است. قاب [نقاشی] مرکزگرا^{۳۲} است، حال آن‌که پرده [ای سینما] مرکزگرای است» (ibid, 166)

به این معنا، قاب نقاشی فضای بسته‌ای را شکل می‌دهد که فراسویی ندارد اما قاب سینما چارچوبی هم‌چون پنجره است که بخشی از واقعیت بیرونی از خلال آن پدیدار می‌شود. از این رو قاب نقاشی، حد و مرزی برای بازنمایی یک رویداد است، حال آن‌که «اصل بنیادین سینما، نفی هرگونه حد و مرز برای رویداد است» (ibid 105) به بیانی قاب سینما توگرافیک همچون پنجره‌ای که به پیوستار جهان باز شده است تنها از آن رو که بخشی از این پیوستار را نمایش می‌دهد، اهمیت دارد.

قاب به مثابه چارچوب^{۳۳}

پیش از جنگ دوم زمانی که به واسطه بیانگرایی بی‌مهار مدرنیست‌ها، واقعگرایی در موضع دفاعی قرار داشت و پیش از آن‌که آندره بازن با استعاره پنجره بنیان‌های واقعگرایی را در نظریه فیلم استوار کند، غلبه نظری با فرمالیسم بود. فرمالیسم در تمام جبهه‌های نظری خود به ویژه در فرانسه با امپرسیونیسم، سینمای ناب، آوانگاردیسم و سینمای آبستره و سوررئالیسم و در شوروی مکتب مونتاز در یک موضوع اتفاق نظر داشتند و آن طرد وجه بازنمایانگر هنر بود. از آنجا که واقعگرایی همواره در معرض این اتهام بود که کنش خلاقانه هنرمند را زیر سایه واقعیت ابژکتیو قرار می‌دهد، فرمالیسم در شکل‌های متنوع خود حول محوری شکل‌گرفت که پیش از هر چیز بر مبنای فاصله از واقعیت بیرونی بنا می‌شود. در تاریخ نقاشی پس از لرزه‌هایی که ترنر^{۳۴} و دلاکروا^{۳۵} برای هرچه پرابهام‌تر کردن رنگ‌ها و خط‌ها و عدول از خطوط متمایز کردند، امپرسیونیست‌ها آمدند و کار نیمه‌تمام را ادامه دادند و پس از آن، نقاشی مدرنیستی تا آنجا پیش رفت که رسالت بازنمایی را به خاطرهای تاریخی تبدیل کرد. موسیقی آتونال شوئنبرگ^{۳۶} و آلبان برگ^{۳۷} و هم‌چنین رمان مدرنیستی مبتنی بر فاصله‌گذاری و انقطاع و جریان سیال ذهن نیز

انطباق را خیانت به ذات سینما. او امکانات سینما برای تبدیل شدن به یک هنر را همان محدودیت‌ها و تفاوت‌های آن با ادراک طبیعی می‌داند و شش مورد از آن‌ها را به تفصیل برمی‌شمارد:

- نمایش شی سه بعدی روی پرده دوبعدی
 - تنزل احساس عمق و درک اندازه حقیقی اشیا
 - نورپردازی و نبود رنگ [در سینمای سیاه و سفید و صامت]
 - نبود تداوم مکانی-زمانی بر اثر تدوین
 - نبود فعالیت سایر حواس در تماشای فیلم
- قاب‌بندی تصاویر (به نقل از اندرو ۱۳۸۹، ۶۱ با تغییر)

در تمام این موارد گسست از ادراک طبیعی، مقوم ذات سینماست. مورد آخر یعنی قاب‌بندی نیز یکی دیگر از تفاوت‌هایی است که سینما را از ادراک طبیعی جدا می‌کند و بدیهی است که در اینجا آرنهایم هرگز نمی‌تواند با نظرگاهی که تصویر سینماتوگرافیک را همچون یک پنجره برای دیدن واقعیت در نظر می‌گیرد، موافق باشد. آرنهایم تأکید می‌کند که اگرچه میدان بینایی گستره‌ای محدود است که مرکز آن با وضوح حداکثر و حاشیه‌های آن با وضوح کمتر دیده می‌شود و در منتهی‌الیه این گستره میدان دید به پایان می‌رسد، این میدان دید ظاهراً محدود با محدودیت قاب سینما قابل مقایسه نیست. چرا که «در گستره واقعی بینایی انسان چنین حدی وجود ندارد. میدان دید در عمل، نامحدود و نامتناهی است. [...] ما قسمتی از یک اتاق را از یک موقعیت ثابت بینایی نمی‌بینیم بلکه در عمل سر و چشم خود را حرکت می‌دهیم و از آنجا که چشم و سر ما حرکت می‌کند ما کل اتاق را به منزله یک کل ناگسسته^{۳۹} دیدارپذیر می‌کنیم [...] اما محدودیت تصویر بلافاصله احساس می‌شود. فضای محصور در تصویر در همان گستره دید است اما لبه‌های تصویر، آنچه بیرون از تصویر است را می‌برند» (Arnheim 1957, 16-17)

آرنهایم بلافاصله اضافه می‌کند که این محدودیت، یک نقص نیست بلکه امتیاز سینماست که آن را تبدیل به هنر می‌کند.

قاب سینما نزد آرنهایم محدوده سلبی بینایی نیست

بلکه یک حد ایجابی است که نظم‌دهنده فضا و ابژه‌های محصور در آن است.

«قاب یا چارچوبی که دیدگاه بیننده را محدود می‌کند توسط هنرمند برای نظم و جهت دادن به ادراک ما از اشیاء به کار گرفته می‌شود» (اندرو ۱۳۸۹، ۶۶)

بنابراین قاب سینماتوگرافیک تنها پنجره‌ای به سوی جهان بیرون نیست بلکه حضورش به مثابه قاب وجهی ایجابی دارد که نخستین پی‌آیند آن نظم جدیدی است که میان عناصر درونی قاب برقرار می‌کند. چیزها در قاب سینماتوگرافیک به دام می‌افتند و مبنای آرایش آن‌ها نسبت به یکدیگر را پیش از هر چیز، خود قاب تعیین می‌کند.

«می‌توان فرایند سینمایی را پنجره‌ای تصور کرد که از طریق آن جهان را می‌نگریم. آرنهایم از ما می‌خواهد این پنجره را چنان بگردانیم که شیشه‌هایش نور را شکسته، تصویر آنچه را در ورای آن نهفته تحریف کند و کیفیت شیشه‌های پنجره را بر ما آشکار کند. ما ناگهان متوجه چارچوب شیشه، جنس آن و نوع نوری که از آن می‌گذرد می‌شویم» (همان، ۶۵)

اگر این تلقی را با ایده پنجره آلبرتی مقایسه کنیم نخستین نتیجه این خواهد بود که پنجره ابزاری برای بازنمایی جهان و چارچوب قاب، ابزاری برای بازتولید دوباره جهان خواهد بود. احتمالاً در منطق پرسپکتیو مصنوعی برونلسکی، جایی که انطباق کامل پرسپکتیو طبیعی و مصنوعی ممکن شد، وظیفه قاب بازنمایی بخش از واقعیت بیرونی بود. اما اروین پانوفسکی^{۴۰} نشان داد که این تلقی بیش از اندازه گمراه کننده است. او در ۱۹۲۴ در [کتاب پرسپکتیو به مثابه صورت نمادین] متافیزیک پرسپکتیو را شرح داد و پرسپکتیو به منزله فرم نمادین حس مدرن فضا^{۴۱} (raumgefühl) و حس جهان^{۴۲} (weltgefühl) را که با عادت نگاه کردن به بازسازی‌های پرسپکتیو شکل گرفته است، تبیین ساخت. پانوفسکی با اصطلاح «فرم نمادین» که از ارنست کاسیرر^{۴۳} وام می‌گیرد، نشان می‌دهد که پرسپکتیو سامانه ویژه تاریخی است که به منزله یک فرم نمادین عمل می‌کند. پانوفسکی پیشنهاد می‌دهد که پرسپکتیو صناعی را بیش از آن که برگردان درست و

بسته شامل همه عناصری است که در قاب جا گرفته اند (Deluze 2001,12) اما اگر بحث دلوز را در پرتو موضوع قبل در نظر بگیریم باید نسبت این مجموعه داده ها را با دوگانه پنجره/چارچوب بررسی کنیم. اما دلوز هرگز خود را ملزم نمی داند که میان این دوگانه دست به انتخاب بزند، او به همان ترتیبی که میتری شرح داده بود، هر دو وجه این دوگانه را در هستی شناسی تصویر سینماتوگرافیک دخیل می داند که هر یک از فیلمسازان بزرگ هر بار به یکی از قطب های این دو دوگانه گرایش داشتند.

«اگر ما به گزینه بازنی نقاب یا قاب بازگردیم، می بینیم که گاهی قاب مانند یک نقاب متحرک عمل می کند که بر طبق آن هر مجموعه به یک مجموعه همگن بزرگ تر که با آن در ارتباط است گسترش می یابد و گاهی همچون یک قاب تصویری که سیستمی را جدا می کند و محیط پیرامونی اش را خنثی می کند. این دوگانه آشکارا در سینمای رنوار و هیچکاک بیان می شود. در اولی فضا و کنش همواره به فراسوی محدوده قابی می رود که فقط عناصری از یک ناحیه را دربر گرفته است. اما در دومی قاب همه اجزاء را محصور می کند» (Ibid,16)

از نظر دلوز این کارکرد دوگانه قاب در نسبت با فضای «خارج از قاب» تعیین می شود. به این اعتبار زمانی که استعاره پنجره را در نظر داشته باشیم، مجموعه بسته قاب، مجموعه ای است که به مجموعه های ممکن بیرون مانده از قاب، ارجاع می دهد و استعاره چارچوب، مجموعه ای است که با جدا شدن از این فضای خارج از قاب متحقق به فضای خارج از قاب دیگری که بالقوه است ارجاع می دهد.^{۴۸}

در اینجا کارکرد دوگانه قاب سینماتوگرافیک آشکار می شود. از یک طرف، سوئیة ایجابی آن به معنای چارچوبی برای آنچه نشان داده می شود و در طرف دیگر کارکرد سلبی آن در معنای قابی که مانع از دیده شدن فضای خارج می شود. این همان چیزی است که پاسکال بونیتزر تشخیص می دهد و به واسطه آن شیفتگی بازن به تصویر سینماتوگرافیک را توضیح می دهد.

«برده سینما صرفا سطح مستطیل سفیدی نیست

دقیق واقعیت بدانیم، یک انتزاع جسورانه از واقعیت فرض کنیم. [...] به بیانی دیگر پرسپکتیو [خطی در رنسانس] فضای سایکوفیزیولوژیکال را به فضای ریاضیاتی منظم و عقلانی تغییر می دهد. این فضای ریاضیاتی جدید تکاملی از بس گانگی [بس تابی] جمعی^{۴۴} سیستم بینایی گوتیک و قرون وسطا و همزمان بازگشت به واریاسیون های باستانی پرسپکتیو است. (Friedberg 2006, 42) از این رو قاب به مثابه پنجره که بازنمایانگر قواعد پرسپکتیو است، کمتر از آن اندازه ای که ادعا می شود، در خدمت واقعیت محض بیرونی است. در واقع این عمل بازنمایی بیش از آن که یک بازنمایی در معنای دقیق کلمه باشد، نوعی بازتولید عقلانی و ریاضیاتی جهان بیرون است که به منطق عصر رنسانس تبدیل می شود. «پانوفسکی پرسپکتیو را به منزله تغییر ادراک انسانی در یک زمینه تاریخی می داند - یک توپوس فرهنگی که قابل قیاس با پارادایم تامس کوهن، اپیستمه فوکو یا رژیم های دیداری مارتین جی^{۴۵} [و کریستین متز]^{۴۶} است» (ibid,43-44)

پنجره در برابر قاب

از یک سو قاب به مثابه پنجره بخشی از واقعیت بیرون را برملا می کند و از سوی دیگر خود قاب بندی کنش خلاقانه و آزادی است که به بازتولید یک واقعیت جدید می انجامد. از این رو تنش میان دو نظرگاه اصلی در رابطه با قاب یعنی نظرگاهی که قاب را همچون پنجره و نظرگاهی که قاب را یک چارچوب می داند، رخ می دهد. همانطور که ژان میتری^{۴۷} جمع بندی می کند، تصویر همانطور که تمایل به پنجره بودن دارد، با سازمان دهی فضای درونی تمایل به چارچوب بودن دارد. این دیدگاه مرکزگرا در کنار یا علیه دیدگاه قبل تاریخ نظریه فیلم را می سازند و مبتنی بر دو تصور از لبه های قاب است. اول به مثابه نقطه پایان و دوم به مثابه نقطه شروع» (Altman 1977,260- 261)

ژیل دلوز افق این بحث را گسترده تر می کند. او در کتاب سینما ۱؛ تصویر-حرکت قاب را به مثابه مجموعه ای از داده ها در نظر می گیرد که در گام نخست می توان آن ها را یک مجموعه بسته در نظر گرفت. این مجموعه

هستند. در استعاره پنجره تعریف قاب بر مبنای آن چیزی است که از «خارج از قاب» جدا شده است، و در استعاره چارچوب تعریف قاب مبتنی بر آنچه است که به جهان خارج از قاب اضافه می‌شود. بنابراین تعریف قاب سینمایی تعریفی دیالکتیکی، مبتنی بر دو سویه سلبی و ایجابی است که به ترتیب با استعاره‌های پنجره و چارچوب نشانه‌گذاری شده‌اند.

که امکان دیدن فیلم را برای ما فراهم می‌کند بلکه [...] متکی به قابی است که واقعیت بیرون از خود را از ما پنهان می‌کند. تأثیر این ترفند یا پرده‌پوشی چه آگاهانه باشد چه ناآگاهانه، اصل و اساس همیشگی سینما است. همان چیزی که آندره بازن را مجذوب کرده بود. رؤیت این «در پرده‌مانده» خواست همیشه بازن بود: پی‌بردن به بیرون از لبه‌های پرده-پنجره، به تداوم زمان، یکپارچگی واقعیت طبیعت و نهایتاً به واقعیت.» (بونیتز ۱۳۹۳، ۱۱-۱۲)

پی‌نوشت

1. Lascaux
2. Altamira
3. Pompeii
4. easel painting
5. Victor I Stoichita (1949-)
6. boundary
7. essential unfolding
8. goal
9. purpose
10. breaks down
11. gives out
12. completion
13. coming to fulfillment
۱۴. Frame: در اینجا باید توجه داشت که واژه قاب می‌تواند به مثابه یک اصطلاح عام برای تمام انواع قاب‌های سینما استفاده شود (همانگونه که موضوع این رساله است) و هم‌چنین می‌تواند به منزله یک اصطلاح خاص‌تر برای تبیین موضع فرمالیست‌ها نیز لحاظ شود. در اینجا برای معنای دوم، از اصطلاح چارچوب framework استفاده شده است.
15. window
16. Leon Battista Alberti (1404-1472)
۱۷. On Painting: این رساله نخست به زبان بومی ایتالیایی در سال ۱۴۳۵ با عنوان Della pittura و برای مخاطبان عمومی و نقاشان به نگارش در آمد و در ۱۴۳۹ نسخه لاتین آن نیز با زبانی فنی‌تر و جزئیات تخصصی‌تر برای دانشوران منتشر شد.
18. open window
19. *Codex Huygens and Leonardo Da Vinci's Art Theory*

نتیجه

دو استعاره بااهمیت قاب سینماتوگرافیک، استعاره پنجره و چارچوب، هر یک آشکارکننده سویه‌ای از هستی‌شناسی قاب سینماتوگرافیک است. لبه‌های پنجره آشکارکننده تصویری است که پنهان مانده است و در هر لحظه گویی با نفی مادیت پرده سینما بخشی از آن آشکار می‌شود. و استعاره چارچوب، قاب را به مثابه حد پایانی تصویری می‌داند که خودبسنده و خودمختار است. با اصطلاح‌شناسی هنر رنسانس می‌توان جمع‌بندی بسنده‌ای از این دو استعاره داشت. در رنسانس دست‌کم دو واژه که گاهی مترادف یکدیگر در نظر گرفته می‌شدند برای تکنیک ژرف‌نمایی به کار می‌رفت. «اولی واژه لاتین پرسپکتیو (perspective) بود که پیشوند per در این واژه به معنای «از خلال» و «از میان» بود و به این ترتیب پرسپکتیو را «دیدن از خلال» یا «دیدن از میان» معنا می‌کرد و دوم واژه prospettiva بود که پیشوند pro در آن به معنای «در برابر» و «در مقابل» بود و به این اعتبار معنای «دیدن در برابر» یا «دیدن پیش‌روی» می‌داد» (Friedberg 2006, 83) با این تمایز می‌توانیم استعاره پنجره را همچون مفهومی در نظر گیریم که واژه پرسپکتیو یعنی «دیدن از میان» را به ذهن متبادر می‌کند. و واژه چارچوب را هم‌چون واژه پروسپکتیوا در نظر آوریم که تداعی‌کننده «دیدن در مقابل» است. گویی پنجره این امکان را می‌دهد که از طریق آن جهان واقعی بیرونی دیده شود و چارچوب، تصویری قاب‌بندی شده را پیش‌روی ما می‌گذارد تا ببینیم. بنابراین این دو استعاره نشانگر دو سویه سلبی و ایجابی قاب سینمایی

۴۹. و هم چنین نگاه کنید به پانویس ۱۰۶ از صفحه‌ی ۳۰۸ همین کتاب که در آنجا خطای دیوید بوردول در تبارشناسی واژه‌ی پرسپکتیو را با ذکر همین تمایز گوشزد می‌کند.

کتابنامه

- اندرو، دادلی (۱۳۸۹). *تئوری‌های اساسی فیلم*. ترجمه مسعود مدنی. چ دوم. تهران: انتشارات رهروان پویش.
- بونیتزر، پاسکال (۱۳۹۳) نگاه و صدا؛ جستارهایی در باب سینما. ترجمه قاسم روبین. چ اول. تهران: انتشارات ناهید
- تاتارکیویچ، ولادیسلاف (۱۳۹۶) تاریخ زیبایی‌شناسی؛ جلد دوم: زیبایی‌شناسی قرون وسطا. ترجمه هادی ربیعی. چ اول. تهران: انتشارات مینوی خرد.
- Altman, Charles F. (1977) "Psychoanalysis and cinema: The imaginary discourse", *Quarterly Review of Film Studies*, 2:3, 257-272
- Arnheim, Rudolf (1957) *Film as Art*. Berkeley University of California Press
- Bazin, André (2005) *What is Cinema?* Vol. I. trans by Hugh Gray. Berkeley: University of California
- Deleuze, Gilles (2001) *Cinema 1: the movement-image* trans. by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Sixth Printing. Minneapolis. University of Minnesota Press
- Edgerton, Samuel Y (2006) "Brunelleschi's mirror, Alberti's window, and Galileo's 'perspective tube'." *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* 13: 151-179.
- Friedberg, Anne (2006) *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. MIT Press.
- Heath, Stephen (1976a) "On screen, in frame: Film and ideology." *Quarterly Review of Film & Video* 1, no. 3 (1976): 251-265
- Heidegger, Martin (1993) "Building Dwelling Thinking," in, Krell, David Farrell (1993) *Basic Writings from 'Being and time' (1927) to The Task of Thinking (1964)*. Harpercollins Publishers. pp. 343-364
- _____ (2000) *Introduction to metaphysics*. Translation by Gregory Fried and Richard

20. picture
21. token
22. symbol
23. holy relics
24. Filippo Brunelleschi (1377-1446)
25. linear perspective
26. Florentine Baptistery
27. videmus nunc per speculum in enigmata tunc autem facie ad faciem
28. Centrifugal
29. realist theater
30. pre-cinema
31. spatiality
32. centripetal
33. framework
34. J. M. W. Turner (1775-1851)
35. Eugène Delacroix (1798-1863)
36. Arnold Schoenberg (1874 –1951)
37. Alban Berg (1885 –1935)
38. Rudolf Arnheim (1904-2007)
39. unbroken whole
40. Erwin Panofsky (1892-1968)
41. modern sense of space
42. sense of the world
43. Ernst Cassirer (1874-1945)
44. aggregate multiplicity
45. Martin Jay (1944-)
46. Christian Metz (1931-1993)
47. Jean Mitry (1907-1988)

۴۸. در اینجا دلوز کارکرد دوم خارج از قاب را ادغام فضای محصور در قاب با «کل» می‌داند. از نظر دلوز، «کل» مجموع تمام مجموعه‌های ممکن نیست بلکه امکانی است که موجب می‌شود یک مجموعه همواره گشوده باقی بماند. و در این معنا «کل» تحقق گشودگی یک مجموعه است. «خارج از قاب» در استعاره پنجره به معنای مجموعه محقق است که قاب هر لحظه و تا بی‌نهایت به آن وصل می‌شود و در استعاره چارچوب، فضایی است که بالقوه در کل موجود است و فضای داخل قاب با این کل ادغام می‌شود. بحث بیشتر در این رابطه در گنجایش این رساله نیست و برای مطالعه در این خصوص ر.ک به (Deleuze 2001,12-28)

Polt. Yale University Press

Masheck, Joseph (1991) "Alberti's "Window"
Art-Historiographic Notes on an Antimod-
ernist Misprision." *Art Journal*, vol 50, no.
1: 34-41

Sevin, Ayda (2007). *Margins of the image:
framing and deframing in the graphic novel
and the film V for Vendetta* (Doctoral dis-
sertation)

Verity, Platt and Squire, Michael (2017)
"Framing the Visual in Greek and Roman
Antiquity: An Introduction." in *The Frame
in Classical Art: A Cultural History*, pp
3-101